

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

9. Jahrgang

Juni 1956

Heft 6

DEUTSCHE HANDZEICHNUNGEN

Meisterwerke aus fünf Jahrhunderten

(Mit 2 Abbildungen)

In den letzten Jahren ist den amerikanischen Museumsbesuchern eine außerordentlich große Anzahl von Ausstellungen geboten worden, die den Handzeichnungen alter Meister gewidmet waren. Von Neu-England bis Californien haben sich die Museen daran beteiligt, und die Statistiken beweisen, daß die Besucherzahlen im Jahresdurchschnitt höher waren als beim Baseball, unserem sogenannten Nationalspiel. Vor zwei Jahren veranstalteten die Königlichen Museen in Brüssel eine Leihausstellung flämischer Zeichnungen; das Museum in Montauban schickte eine Auswahl seiner Blätter von Ingres, Besançon Zeichnungen von Fragonard und Robert sowie einige Beispiele des 16. und 17. Jahrhunderts. Reims sandte seine prachtvolle Gruppe von Cranach'schen Porträtköpfen; und im Frühjahr 1955 reiste eine Ausstellung österreichischer Zeichnungen aus der Albertina durch die Vereinigten Staaten, die wie so viele andere in der National Gallery in Washington ihren Anfang nahm. Gegenwärtig sind (als ein Teil der Mozartfeiern) österreichische Rokokozeichnungen aus dem Besitz der Wiener Akademie in der Universität von Kansas zu sehen. Die „französischen Zeichnungen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert“, vom Louvre organisiert und vor drei Jahren im Osten gezeigt, waren ein so großer Erfolg, daß eine zweite Ausstellung der gleichen Art im vergangenen Winter veranstaltet werden mußte, die im Mittelwesten und an der pazifischen Küste gezeigt worden ist. Sie hielt der ersten Ausstellung im Hinblick auf Qualität und Popularität die Waage.

Alle diese Veranstaltungen haben hohe Besucherzahlen aufzuweisen gehabt, besonders in denjenigen Städten, wo Universitäten, Kunstakademien oder Kunstschulen den Besuch förderten. Junge Menschen drängten sich in den Ausstellungsräumen, schauten, analysierten und diskutierten.

Diese Ausstellungen haben bemerkenswerte Resultate gezeigt. Sie haben die Augen des Publikums geschärft und die künstlerische Urteilsfähigkeit gesteigert und zwar nicht nur bei Kennern und Kunstfreunden, sondern weit darüber hinaus. Es

hat sich in den letzten sechs Jahren eine breite Schicht entwickelt, die ebenso künstlerisch sensibel wie kritisch ist. Die Begeisterung dieses Publikums für eine gute Zeichnung hat geradezu etwas Ansteckendes, und es spricht ebenso für seine Urteilsfähigkeit, daß seine Geduld für eine mittelmäßige Veranstaltung nur kurz ist. Es erwartete die von der deutschen Regierung auf den Weg gebrachte Ausstellung mit hochgespannten Erwartungen und größtem Interesse.

Es ist nicht enttäuscht worden. Die Deutschen haben ihr Bestes geschickt. Mit Kennerschaft und klugem Urteil hat Dr. Peter Halm die Ausstellung zusammengestellt und ebenfalls den instruktiven Katalog bearbeitet. In den Vereinigten Staaten wurde die Ausstellung von der Smithsonian Institution betreut. Sie enthält nicht nur wertvolle Werke aus den großen öffentlichen Sammlungen, sondern auch solche aus Privatbesitz. Bei Vorwalten eines weiten Gesichtswinkels sind die Blätter mit höchstem Geschmack ausgewählt, und so enthält die Ausstellung einen erstaunlich hohen Prozentsatz erstklassiger Meisterwerke. Die Schau umfaßt fünf Jahrhunderte. Ihr Inhalt gibt in seinen vielseitigen Aspekten einen gültigen Begriff der deutschen Kunst. Die amerikanische Öffentlichkeit hat rasch auf das ihr von den deutschen Leihgebern geschenkte Vertrauen reagiert: die Ausstellung ist von Sachverständigen wie von Laien mit uneingeschränkter Begeisterung aufgenommen worden. (Abb. 2).

Dem Museumsbesucher der Vereinigten Staaten sind die Namen und Epochen der französischen Kunstgeschichte in großen Zügen geläufig. Viele deutsche Namen dagegen waren ihm bislang fast unbekannt. So kam zu dem Genuß der Betrachtung die Entdeckerfreude, nicht zu reden von der Begegnung mit den Originalen eines Dürer, Holbein oder Grünewald, deren Zeichnungen dem Kunstfreund seit langem in Reproduktionen bekannt waren.

Die zarte und eigenartige „Unterweisung Mariens“ mit den geisterhaften, von Pfauenfederflügeln eingehüllten Engeln aus dem Ende des 14. Jahrhunderts ist in ihrer Art eine ebenso großartige Offenbarung des irreal-magischen Elements der deutschen Kunst, das sich bis ins 20. Jahrhundert verfolgen läßt, wie die monumentale und bewegende Kreuzigung eines Brixener Meisters eine Manifestation der tiefen religiösen Erregung darstellt, die im Laufe der Jahrhunderte immer wieder Gestalt gewonnen hat.

Neue Bereiche wurden durch Zeichnungen wie Hans Leus „Landschaft mit Burg“ oder des Hausbuchmeisters „Schlafender Mann in einem Stuhl“ erschlossen – jene eine sorgfältig komponierte und zugleich spritzige, weiß gehöhte Federzeichnung auf blauem Papier aus dem Germanischen National-Museum in Nürnberg. Leu war im allgemeinen nur als Figurenzeichner bekannt und galt darin allerdings als beachtlicher Zeitgenosse Dürers. Der Hausbuchmeister ist den meisten vollkommen neu; die Schärfe seiner Beobachtung und die Wärme seines Gefühls haben ihm viele Freunde gewonnen.

Das 16. Jahrhundert wird natürlich von den großen Namen beherrscht. Was für ein hoher und seltener Genuß, eine Reihe von vierzehn Dürerzeichnungen auf einer Wand vereinigt zu sehen – Zeichnungen, die den Meister in der spätgotischen Ele-

ganz seiner Jugend, in den Jahren der Reife und in seinem Altersstil zeigen, wie beispielsweise der feurig beseelte Kopf des Hl. Markus oder auch das abgeklärte höfische Bildnis von der Niederländischen Reise. Durch Beispiele reiner Federzeichnung, durch Silberstiftzeichnung, Wasserfarbenblätter, Pinsel-, Kohle- und Kreidezeichnungen werden Dürers verschiedene Techniken veranschaulicht. Seine unvergleichliche „Handschrift“ offenbaren die Federskizzen, seine rasche Aufnahme der venezianischen Technik wird am „Stehenden Apostel“ deutlich, sein sicheres und tiefes Verständnis für Raum- und Luftperspektive im lichtvollen „Tal bei Kalkreuth“, das wie eine Vorahnung Cézannes anmuten könnte. Sein Gefühl für Oberflächenqualität, das seinem psychologischen Einfühlungsvermögen die Waage hält, wird in der Zeichnung des „Jungen Mädchens“ zur sinnfälligen Synthese, und sein tiefes Verständnis für das renaissancehaft Monumentale, das das Geheimnisvolle einschließt, offenbart die schöne Zeichnung der „Hl. Apollonia“.

Und daß dieser Reihe gegenüber drei der größten Grünewald-Zeichnungen und dazu noch drei Blätter von Holbein dem Jüngeren hängen, das erscheint wahrhaftig wie ein Fest für Götter!

Es dürfte schwer auszumachen sein, ob die Portraits oder die Landschaften bedeutungsvoller sind. Die glänzende Fülle der Köpfe ist gewiß unvergeßlich. Allein die fünf Silberstiftzeichnungen Holbeins des Älteren sind durch die Schärfe der Beobachtung, durch die Beherrschung der Form und nicht zuletzt durch die Kühnheit der Auffassung trotz ihres geringen Formats alles andere als klein. Der Dominikaner-Prior, eine glänzende und scharfe Charakterstudie, übertrifft sie alle. Ungleich dem kühl reservierten Temperament seines Sohnes, der freilich das scharfe Auge mit ihm teilt, ist Holbein der Ältere in seinen Bildnissen viel pointierter. Die Skala des Ausdrucks und der Umfang der Bildnisgestaltung ist bei ihm weiter. Allgemein gesprochen lag es den deutschen Zeichnern überhaupt fern, die Dargestellten in eine Schönheitsformel zu pressen oder sie einem konventionellen Kanon zu unterwerfen. Mit all den Unregelmäßigkeiten ihrer Gesichtszüge und den skurrilen Absonderlichkeiten ihres Charakters werden sie ins Bild gesetzt. Baldungs Kohlezeichnung mit dem „Brustbild eines vornehmen älteren Mannes“ und sein „Bildniskopf eines älteren bartlosen Bürgers“ sind scharfsichtige und durchdringende Zeugnisse dieser Art. Cranachs „Kopf eines bartlosen Mannes“ mit seinen festgeschlossenen Lippen und dem kalten Blick ist kompromißlos gesehen, fast brutal. Und Wolf Hubers „Bildnis eines Mannes mit Kappe“ ist in seinem schwelenden Groll gleichsam wie eine Schmähung. Alle diese Menschen sind als Individualitäten erfaßt, in deren Physiognomien sich die inneren persönlichen Kämpfe in erregender Weise spiegeln. Das einzig beruhigte Gesicht, dasjenige der Prinzessin Elisabeth von Cranach dem Jüngeren, nimmt durch seine anmutige Lieblichkeit, durch seinen abgeklärten Glanz und seine Gehaltenheit eine deutliche Sonderstellung ein. Doch auch ihr Antlitz offenbart bei näherem Zusehen eine ganz persönliche Haltung, eine sehr individuelle Einschätzung der Werte dieser Welt.

In scharfem Gegensatz zu diesen eigenwilligen Physiognomien stehen die lyrischen

Landschaften, darunter als besondere Kostbarkeiten die beiden Blätter von Wolf Huber. Die eine ist so beschwingt und zart, daß sie gleichsam auf dem Papier zu vibrieren scheint. Mit einer Sparsamkeit der Mittel, die an Rembrandt erinnert, und doch mit einer Leichtigkeit der Linienführung und einer Feinheit der Handschrift, die in schroffem Gegensatz zu Rembrandts breiter Federkielmanier steht, hat Wolf Huber seine Alpenlandschaft in höchster Vereinfachung gestaltet. Sie hat die Tiefe und Weite, den Glanz und die Feierlichkeit der großen chinesischen Landschaftszeichnungen – und doch ist sie nur um ein Geringes größer als die Fläche unserer Hand.

Die vielen weißgehöhten Federzeichnungen auf getöntem Papier, so wie beispielsweise Baldungs „Hl. Christophorus“ mit dem klaren reißenden Wasser und dem vom Winde geblähten Mantel, haben einen eigenen Zauber. Auf der gegenwärtigen Ausstellung wirken sie in ihrer Überschwänglichkeit wie Herolde der Rokokozeichnungen.

Ebenso überraschend wie Elsheimer wirken die Zeichnungen des 18. Jahrhunderts in ihrer Fröhlichkeit, ihrem Phantasie reichtum, ihrer Farbigkeit und Atmosphäre. Kein Wunder, daß die Bewertung des Rokoko mit jedem Tage wächst. Die überschwänglichen Blätter eines Günther oder die der Brüder Asam (Abb. 3) haben dieser Epoche und Schule, die bisher auf unserer Seite des Atlantik unbekannt waren, viele neue Freunde zugeführt.

Die Künstler des frühen 19. Jahrhunderts sind hier bekannter, aber es ist gut, sie in dieser Gesellschaft zu sehen. Sie führen eine alte Tradition fort, vielleicht ein wenig zu ernsthaft und bieder, aber doch im Sinne einer tüchtigen Handwerklichkeit. Im letzten Raum überragt das Selbstbildnis von Käthe Kollwitz alles übrige. Es ist wie ein Symbol für unsere eigene Zeit, für unser Zeitalter der Angst. Mit dem leiderfahrenen Blick und den schmerzlichen Lippen redet diese Zeichnung in unvergeßlichen Formen vom Schicksal der Gegenwart. Aber sie zeugt auch von der Kraft der künstlerischen Tradition in Deutschland, denn in der Technik und im Ausdruck wirkt sie wie ein Echo auf Grünewalds „Weinenden Engel“, jene Gestalt aus einer früheren Epoche, die auch erfüllt war von Krieg, Zweifel und Angst.

Diese Ausstellung hinterläßt einen tiefen Eindruck, einen Eindruck, den niemand vergessen wird, der ihre Blätter sehen und von ihnen lernen durfte.

Agnes Mongan

ZUR GESCHICHTE DES KARL ERNST OSTHAUS-MUSEUMS IN HAGEN

(Mit 2 Abbildungen)

Die Älteren unter den Kunsthistorikern und Kunstfreunden werden sich des Aufsehens erinnern, das die Eröffnung eines modernen, völlig privaten Kunstmuseums durch Karl Ernst Osthaus in Hagen im Jahre 1902 machte. (Vgl. dazu H. Hesse, Karl Ernst Osthaus, Hagen 1947). Fraglos ist bei diesem Entschluß der Einfluß Henry van de Veldes von Bedeutung gewesen, zu dem Osthaus in Beziehung getreten war. Diese

1900 geschlossene Bekanntschaft ist nicht nur für die Osthaussche Museumsschöpfung, sondern für die ganze Entwicklung des neuen Stils in Deutschland von größter Bedeutung gewesen, veranlaßte sie doch Henry van de Velde, vom Hagener Museumsbau ausgehend, zu weiterem, richtunggebendem Schaffen in Deutschland.

Im Jahre 1898 hatte Osthaus seinen Museumsbau dem Berliner Architekten Karl Gérard in Auftrag gegeben, der den Bau entsprechend den kunsthistorischen Studien des Bauherrn und nach der Zeitrichtung im Renaissancestil ausführte. Als das Gebäude 1900 im Rohbau fertig war, trat ein Umschwung dadurch ein, daß Osthaus durch einen Aufsatz in der „Dekorativen Kunst“ van de Velde und seine neuen Gedanken kennen lernte. Der Bauherr erkannte auf den ersten Blick, daß van de Velde den Weg in die Zukunft wies, und es gelang ihm, diesen zu veranlassen, den Museumsrohbau nach seinen neuen Gedanken weiterzuführen. So wurde das Museum im Innern, wie Osthaus es später selbst formulierte, „ein Protest gegen den Mißbrauch der Stile, ein Weckruf an die Künstlerschaft und ein Jungbrunnen deutscher Kultur“. Mit seinem überaus reichen Bestand an in Deutschland damals noch unbekannten französischen Impressionisten wurde es „ein Wallfahrtsort aller Kunstfreunde“.

Außer van de Velde erhielt Peter Behrens einen Auftrag zur Ausstattung von zwei Räumen, des Vortragssaals und des Musikraums. Um dies vorwegzunehmen: infolge der Ereignisse des letzten Krieges ist in diesen beiden Räumen nicht das Geringste mehr von Behrens' Schaffen erhalten.

Anders erging es dem Werk van de Veldes. Es ist bekannt, daß der Kunstbesitz des Museums nach Osthaus' Tode 1922 von seiner Familie nach Essen verkauft wurde. Das Gebäude selbst wurde ebenfalls veräußert und erfuhr mannigfache Umgestaltungen. Der 2. Weltkrieg brachte, wie bereits erwähnt, erhebliche Schäden für das ganze Haus.

1954 ergriff die Stadt Hagen in dankenswerter Weise die Gelegenheit, das Gebäude, an dem die beste Hagener Museumstradition hing und das sich in vorzüglicher Lage im Mittelpunkt der Stadt befindet, zu kaufen, und das seit 1934 mehr an der Peripherie der Stadt befindliche städt. Karl Ernst Osthaus-Museum hierhin zu verlegen. Durch sorgfältigste bauliche Maßnahmen, die sich etwa über 10 Monate erstreckten, gelang es, die Einbauten, die zu Bürozwecken innerhalb von 30 Jahren entstanden waren, zu entfernen, um hierdurch und durch vorsichtige Ergänzungen beschädigter Gebäudeteile die Architektur van de Veldes wiedererstehen zu lassen. Auf diese Weise konnten völlig wiederhergestellt werden: die große Eingangshalle mit Portal und mit dem südlich anstoßenden Ausstellungsteil, das Haupttreppenhaus, das zu Ausstellungszwecken von jeher benutzte Souterrain und das Nebentreppenhaus mit Ausnahme der Türen. Obwohl van de Velde noch heute betont, daß er infolge des damals bereits fertiggestellten Rohbaus Gérards nicht völlig frei nach seinen Ideen arbeiten konnte, empfinden wir heute wie einst mit Beglückung das Neuartige und das Eigentümliche seiner Formen und freuen uns an der Harmonie dieser Hallen und des Treppenhauses. Ein bedeutendes Architekturdenkmal ist im Zentrum der Stadt

Hagen, die übrigens ihre alten Bürgerbauten im letzten Weltkrieg restlos verloren hat, wiedererstanden (Abb. 1).

Aus Osthausschem Privatbesitz stammen Eßzimmermöbel, die, ebenfalls von van de Velde entworfen, in einem Raume des Gebäudes Aufstellung gefunden haben.

Nun zu der Sammlung, die dieses Gebäude birgt. Wenige Jahre nach dem Verkauf des Museums nach Essen begannen die Stadt Hagen und der Karl Ernst Osthaus-Bund, der sich die Pflege des Osthausschen Gedankenguts zur Aufgabe gemacht hatte, moderne Kunst zu sammeln. Im Vordergrund stand seit Jahrzehnten die Pflege des Werks von Christian Rohlf's, der, einst von Osthaus berufen, 38 Jahre und zwar die entscheidenden seines Lebens in Hagen verbracht hatte. Die heutige Rohlf'ssammlung umfaßt alle Stufen der Entwicklung dieses Künstlers und besteht aus etwa 250 Nummern.

Abgesehen von dieser durch die örtlichen Gegebenheiten vorgeschriebenen Aufgabe, konnte für eine so junge Stadt mittlerer Größe, wie Hagen es ist, und für ein Museum, das den Namen eines Karl Ernst Osthaus trägt, als Sammelgebiet nur moderne Kunst in Frage kommen. Dabei mußte jedoch aus verschiedenen Gründen das ursprüngliche Sammelgebiet Osthaus selbst, die französischen Impressionisten, verlassen werden, wie überhaupt ausländische Kunst aus finanziellen Gründen – das war von vornherein klar – wenig Berücksichtigung finden konnte. Die Sammlung beschränkt sich vielmehr auf den deutschen Expressionismus und die hauptsächlichsten Künstler der nachfolgenden Jahrzehnte bis zur Gegenwart. So konnten seit 1945 wesentliche Werke deutscher Expressionisten angekauft werden. Genannt werden sollen: von Heckel „Frühling in Flandern“, ein bedeutendes Werk von 1916, von Nolde Gemälde aus verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung, darunter „Frau im Blumengarten“ von 1906, von Kirchner „Künstlergruppe“ von 1912 (Abb. 4), die den Künstler selbst mit Freunden zeigt, weiter von dem gleichen Maler das Gemälde „Heckel“ von 1908, das den Freund der Dresdener Zeit in ganzer Figur kühn in die Diagonale des Bildraums stellt; ferner sind vorhanden ein eleganter Pechstein von 1920 „Jockey“, Otto Müller mit einer lichten Gruppe „Badende“, Schmidt-Rottluff mit „Boote im Hafen“, von 1913, Macke mit „Traum vor dem Schaufenster“, dann Jawlensky, Gabriele Münter und, wie bereits angedeutet, Ölgemälde von Christian Rohlf's aus den verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung. Marc und Kandinsky sind mit Zeichnungen und einer Anzahl Graphiken in der Sammlung vertreten. Aus der neueren Zeit sollen hier nur erwähnt werden Max Beckmann mit „Frau mit Hut“, Klee, Nay, H. Hartung, Winter, Mataré. Eine verhältnismäßig große graphische Sammlung tritt ergänzend zu den Gemälden der Expressionisten, der genannten und anderer moderner Künstler. Aus dem Bestand an Plastiken seien nur einige Namen aufgeführt: Barlach, Maillol, Marcks, Minne, K. Hartung, Kolbe, Sintonis, Mataré, Lehmann.

Im Souterrain des Gebäudes befindet sich das Heimatmuseum mit seiner kulturgeschichtlichen, vor- und frühgeschichtlichen und geologischen Abteilung. Gleichzeitig mit der Eröffnung des Museumsgebäudes fanden auch Bestände des neue-

gründeten deutschen Schmiedemuseums hier Aufstellung, die jedoch aus Raumgründen auf Weniges beschränkt werden mußten.

Wer den Museumsbau von außen betrachtet, wird erkennen, daß hier noch erhebliche bauliche Neuerungen vorgenommen werden müssen. Sie sollen Hand in Hand gehen mit der beabsichtigten Durchführung des zweiten Bauabschnittes. Dieser wird dem Museum vor allem ein zweites Obergeschoß und damit die Möglichkeit bringen, den Eigenbesitz wesentlich ausgedehnter als in den jetzigen drei Oberlichtsälen des ersten Stockwerks zu zeigen. Ferner soll mit dem zweiten Bauabschnitt ein Anbau erstellt werden, der die kulturgeschichtliche Abteilung, das sog. Heimatmuseum, zusammen mit dem Stadtarchiv und der Stadtbildstelle aufnehmen soll. Erst nach Fertigstellung dieses 2. Bauabschnittes wird der Museumsbau auch im Äußeren der in ihren Geschäftshäusern völlig neu aufgebauten Innenstadt angepaßt sein.

Herta Hesse

ZU DEN WESTPORTALEN VON CHARTRES

Die Kunstchronik Mai 1955 resumiert einen Vortrag von Etienne Fels. Die Ergebnisse der vom Vortragenden an der Westfassade der Kathedrale von Chartres durchgeführten Grabungen berühren auch die wiederholt diskutierte Frage der Aufstellung der Portale. Es mag nützlich sein, in diesem Zusammenhang auf einige kleinere „Pentimenti“ an den seitlichen Portalen hinzuweisen, die der Aufmerksamkeit der Forschung bis jetzt entgangen sind.

Südliches Seitenportal: Allen Beobachtern ist aufgefallen, daß die beiden Türsturzstreifen an ihrem rechten Rande beschnitten sind. Dagegen blieb unbeachtet, daß auch das in drei Teilen versetzte Tympanon dieses Portals beschnitten ist. Die Flügel der beiden Engel und das rahmende Profil des Tympanons sind an den Nahtstellen abgeschnitten. Am Mittelfeld fehlt über dem (in späterer Zeit verschwundenen) Baldachin der Madonna das rahmende Profil, wobei man aus den Madonnentympana von Bourges, Paris, Laon und auch den Marienkrönungsportalen in Mantes und Chartres ersehen kann, daß Baldachine im allgemeinen innerhalb des gerahmten Bogenfeldes aufgestellt wurden, nicht selbst einen Teil seiner Einfassung bildeten. Man hat sich also vorzustellen, daß das Tympanon ebenso wie die Türstürze ursprünglich breiter und dann selbstverständlich auch höher gewesen ist. Bei der Versetzung wurde zwischen den seitlichen Teilen und dem Mittelfeld ein Stück herausgenommen (das letztere oben beschnitten). Mit der Verschmälerung von Bogenfeld und Türsturz verkürzte sich auch der Radius der Archivolten. Tatsächlich sind die unteren Archivoltenfiguren ebenfalls beschädigt. Den Statuetten von Aristoteles, Pythagoras und dem Grammatiker wurden die Beine abgeschnitten, von den beiden Fischen des Tierkreiszeichens ist der eine verschwunden.

Nördliches Seitenportal: An ihm lassen sich genau die gleichen Beobachtungen machen. Der Türsturz nimmt, wie oft bemerkt wurde, nur zehn Apostelfiguren auf. Der Hinweis auf andere Beispiele für solche Ungenauigkeiten ist nicht überzeugend.

Sie kommen zwar in der westfranzösischen Schule vor, für den sehr genau arbeitenden Norden sind sie durchaus ungewöhnlich. Zudem ist auch der Bogen über dem äußersten rechten Apostel beschnitten. Der obere Streifen des Sturzes zeigt eine Schnittstelle etwas links von der Mitte. Das allein müßte stutzig machen, da z. B. die Türstürze des südlichen Portals ebenso wie jener am Annenportal in Paris oder an den Bogenfeldern in La Charité aus einem Stück gearbeitet sind. Zudem nehmen heute die Engel der rechten Seite mehr Platz ein als jene der linken und vor allem fehlt dem Engel links neben der Schnittstelle die hintere, in Flugrichtung ausgestreckte Schwinge. Man hat also hier aus der Mitte des Streifens das notwendige Stück herausgenommen. Die Reste des verschwundenen Flügels, der auf der linken Schulter des Engels saß, sind hinter seinem Kopf und neben dem erhobenen linken Arm abgearbeitet worden. – Das Tympanon gibt weiterhin Anlaß zu den gleichen Beobachtungen wie auf der Südseite. Die Flügel der seitlichen Engel sind an den Nahtstellen abgeschnitten. Das Wolkenband, welches das Tympanon einfaßt, fehlt am oberen Rande des Mittelfeldes über dem Haupt Christi. Eine Kleinigkeit am linken Engel ist noch aufschlußreich: sein linker, erhobener Arm ist jetzt an der Nahtstelle mit einem harten Knick angestückt. Solche Stückungen wurden im allgemeinen ängstlich vermieden. Jede Figur oder Gruppe wird ganz auf einem einzelnen der später versetzten Felder ausgearbeitet. Ein schönes Beispiel bietet das in seinem Aufbau recht komplizierte Bogenfeld des Annenportals in Paris. – Wie am Südportal sind die vier ersten Archivoltenfiguren, die Monatsbilder von Juni, Juli, Januar und Oktober, an ihrem unteren Rand beschnitten.

Tympana, Türstürze und Archivolten der seitlichen Portale waren also ursprünglich für eine breitere Anlage gearbeitet und wurden für die bestehende Aufstellung beschnitten. Diese Beobachtungen dürfen bei der Entscheidung der Frage, ob die Königsportale versetzt wurden, nicht außer acht gelassen werden.

Willibald Sauerländer

REZENSIONEN

GUIDO DI STEFANO, *Monumenti della Sicilia Normanna*. Palermo 1955, Società Siciliana per la Storia Patria. XL und 129 Seiten, 311 Abbildungen auf 193 Tafeln.

Aus Anlaß des 800. Todestages König Rogers II. (1154) hatte die Società Siciliana per la Storia Patria in Verbindung mit den drei Universitäten der Insel zu einem „Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani“ im April 1954 eingeladen. Der vorliegende Band verdankt seine Entstehung diesem Kongreß, und wenn er auch erst im Spätsommer 1955 erscheinen konnte, so ist das doch der sehr vollständigen Zusammenstellung des Abbildungsmaterials, der Verarbeitung einer umfangreichen und verstreuten Literatur zugute gekommen. Obwohl die hervorragendsten Monumente der normannischen Baukunst Siziliens als allgemein bekannt gelten können, besteht doch die merkwürdige Tatsache, daß sie über die traditionellen kurzen Erwähnungen in den üblichen Handbüchern hinaus vielfach noch keine wissenschaftliche Behand-

lung erfahren haben, ja daß nicht einmal ausreichende architektonische Bestandsaufnahmen existieren. Erst in den letzten Jahren hat die Forschung hier eingesetzt und eine Reihe von Einzelbeiträgen geliefert. In dieser Situation, in welcher vieles neu in Fluß gekommen ist, vieles noch der Klärung bedarf, ist der dokumentarische und handbuchartige Charakter des vorliegenden Buches besonders begrüßenswert, sowie die Beschränkung, die der Autor sich damit auferlegt hat.

In einem umfangreichen Abbildungsteil ist eine möglichst vollständige Dokumentation der Architektur des normannischen Sizilien gegeben; in einem Textteil sind, den Abbildungen entsprechend, zu jedem einzelnen Bau alle historischen und bibliographischen Angaben zusammengestellt, durch einen Abschnitt selbständiger Behandlung und Stellungnahme erweitert. Vorangestellt ist dem Buch ein in seiner Knappheit und klaren Übersichtlichkeit nützlicher „Wegweiser“ durch die sizilische Architektur der normannischen Periode. Ein kurzer Anhang in Regestenform zur Bautätigkeit dieser Epoche (von Francesco Giunta), eine gute Bibliographie und ein topographischer Index vervollständigen die Brauchbarkeit des Buches.

Allein schon die Zusammenstellung der in Zeitschriften und Lokalliteratur oftmals schwer zugänglichen Aufnahmen einzelner Bauten ist ein großes Verdienst. Hinzugekommen sind aber noch eine ganze Reihe von bisher unveröffentlichten Grundrissen und Schnitten sowie fotografischen Aufnahmen, die hier zum ersten Mal zugänglich gemacht werden. Man wird bedauern, daß die Qualität der Vorlagen, die in der Kürze der Zeit beschafft werden konnten, naturgemäß recht unterschiedlich sein mußte, die der Klischees aber durchweg als zu weich und unscharf bezeichnet werden muß. Selbst die architektonischen Zeichnungen, die leider nicht alle in Strichätzungen wiedergegeben sind, wodurch ja allein ihre Deutlichkeit und weitere Verwendbarkeit gesichert ist, sind nicht immer ohne Einbuße an Schärfe der Wiedergabe reproduziert. Man wird diese Schwächen den Schwierigkeiten der lokalen Situation zugute halten und dankbar würdigen, was hier trotz allem geboten wird.

Die kunstgeschichtliche Skizze der Einleitung ist eine besonnene Zusammenfassung, basierend auf den mancherlei Einzeluntersuchungen der letzten Jahre, vor allem der grundlegenden Arbeit von H. M. Schwarz, *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen*, Teil I (Röm. Jb. f. Kgsch. 6, 1942/44, 1/112 [ersch. 1946]). Die zutreffende Kennzeichnung der verschiedenen Elemente der sizilischen Architektur dieser Zeit, des islamischen, byzantinischen, normannischen und der verschiedenen festländisch-italienischen ist ebenso glücklich durchgeführt, wie die Herausstellung des spezifisch Sizilischen im Rahmen der mittelalterlichen Architektur überhaupt. Darüber hinaus enthält diese Skizze wichtige Beiträge zu einer Bewertung dieser Epoche, die einer künftigen ausführlicheren Geschichtsschreibung dienlich sein können.

In einigen Einzelheiten zeigt sich, daß die wissenschaftlichen und terminologischen Traditionen der verschiedenen Länder doch unterschiedlicher, die sprachlichen Trennungsmauern doch größer sind, als man sich gemeinhin eingesteht. Es wäre gewiß

ungerecht, zu erwarten, daß anderswo gewachsene Traditionen baugeschichtlicher Untersuchung ohne weiteres übernommen und angewendet werden können. Doch verlangt gerade der sizilische Denkmälerbereich, um den es sich hier handelt, einen weiten geschichtlichen und zugleich wissenschaftlichen Horizont. Das vorliegende Buch bemüht sich besonders erfreulich um solche Weite und Offenheit, darin manche bisherige Literatur hinter sich lassend. Gerade deshalb sei es erlaubt, hier einzelne Beispiele zu nennen, in denen die Präzision der architektonischen Beschreibung und Terminologie nicht ausreichend ist.

Bei den Domen von Troina, Catania und Mazara heißt es (17): die lateinisch-nordische Prägung ist sichtbar im Querschiff, in seinem Grundriß wie Aufriß, in der Tendenz, das Querschiff zu verdoppeln (Catania). Dazu ist zu sagen: in Catania wie in Mazara handelt es sich allein um ein kräftig ausladendes Querschiff und um nichts anderes, das allerdings als nordisch angesprochen werden darf. – Der Ausdruck „doppeltes Querschiff“ (doppio transetto) wird hier wie sonst in der italienischen Literatur für die besondere Lösung der Dome von Monreale und Palermo gebraucht. Diese Bezeichnung meint die Umbildung des romanischen Querhausraumes zu einem erweiterten byzantinischen Sanctuarium; sie ist aber, wenn auch von italienischer sprachlicher Konzeption her verständlich, doch sehr unglücklich und müßte auf alle Fälle vermieden werden. Zutreffend und längst üblich ist die Bezeichnung für tatsächliche doppelte Querschiffe, wie sie, hintereinander gestaffelt, Cluny III oder einige der englischen Kathedralen besitzen, oder aber, je eines im Osten und im Westen, die deutsche Architektur vor allem ottonischer Zeit. – „Der Dom von Monreale verbindet sich mit lateinisch-cassinensischen Vorbildern, der Dom von Palermo mit nordisch-cluniazensischen“. Eine solche Kennzeichnung scheint mir für den Palermitaner Dom nicht möglich, auch wenn die besonderen Motive im folgenden richtig genannt werden; denn von cluniazensischen Motiven kann hier, im Gegensatz zu Cefalù, nicht mehr die Rede sein. – Schließlich sei erwähnt, daß ein (unveröffentlichter) Abschnitt des verdienten Architekturhistorikers Enrico Calandra abgedruckt ist, in dem sehr feinsinnig die Rolle des Spitzbogens in der sizilischen Architektur erörtert wird sowie ihr eigentümlicher „vor-gotischer“ Charakter. Der immer wieder naheliegende Vergleich mit gotischer Architektur kann von hier aus zu neuen Überlegungen ansetzen, auch wenn man der Meinung ist, daß die Verwendung des Spitzbogens in Sizilien primär grade *nicht* konstruktiv bedingt ist.

Der Text zu den einzelnen Bauten will nicht eine selbständige Beschreibung neben den Abbildungsteil stellen, wie dies an sich wünschenswert den gegebenen Rahmen des Buches jedoch gesprengt hätte. Er gibt vielmehr Erörterungen zur Geschichte und Baugeschichte, weniger solche zum direkten baulichen Befund. So vermißt man zum Beispiel bei S. Nicolo Regale in Mazara die hier im Grunde selbstverständliche Feststellung, daß für den ursprünglichen Bau vier Mittelstützen und eine zentrale Kuppel zu rekonstruieren sind, und daß der Bau entsprechend der Martorana in Palermo und der S. Trinità in Castelvetro als Kreuzkuppelkirche zu bezeichnen ist. Im Ganzen aber wird man entschädigt durch eine Reihe von neuen Feststellungen,

Argumenten und Datierungen, die weiterer Forschung Anregung vermitteln. Nur einiges kann im folgenden herausgegriffen werden.

In S. Maria in Mili handelt es sich um einen einschiffigen Bau mit drei Apsiden und dreiteiligem Presbyterium, das drei kleine Kuppeln über zwei Pfeilern besitzt. Vermerkt wird die, (vom Verfasser nicht geteilte) Hypothese von Bottari, daß die ganze Kirche dreischiffig gewesen sei (angeblich Reste von Backsteinsäulen). Diese Annahme ist aber unbegründet und zugleich eine Verkennung des baulichen Typus, um den es sich hier handelt. Die durch ein Stützenpaar betonte Dreiteiligkeit des Altarraumes bei einschiffigem Langhaus ist auch sonst häufig anzutreffen. Es sei hier an Beispielen aus der Zeit vor 1000 die Kirche S. Michele in Corte in Capua genannt (Chierici, in: *Boll d'Arte* 27, 1934, 5. ff.) sowie der „tempietto langobardo“ von S. Maria in Valle in Cividale. In Sizilien selbst tritt neben Mili die erstmals bekannt gemachte Kirche S. Alfio in S. Fratello, gleichfalls einschiffig mit dreiteiligem Presbyterium, das hier zwei Säulen und zentrale Kuppel über Ecktrompen mit achtseitigem Tambour hat. Verf. möchte den Bau zeitlich den Kirchen von Mili und Itàla näherücken, also zwischen 1090 und 1110, wogegen der Entdecker Ryolo für eine Annäherung an die Bauten in Palermo eintritt, zwischen 1140 und 1170. Immerhin ist wichtig, daß die Einzelheiten (Spitzbogen, Kuppelformen) sich von den schlichten Formen in Mili unterscheiden. Auch die Augustiner-Chorherren-Kirche S. Spirito bei Catanissetta sollte typologisch im Zusammenhang gesehen werden mit den beiden vorgenannten Basilianerkirchen: als einschiffige Saalkirche mit dreiapsidalem Schluß. Und dieses Nebeneinander einer „ostchristlichen“ und einer „abendländischen“ Lösung auf dem Boden Siziliens ist zugleich ein wichtiger Beitrag zur Frage nach der Entstehung und Verbreitung des Kirchentypus, den zuletzt H. E. Kubach behandelt hat im Artikel „Dreiapsidenanlage“ im Reallexikon z. dt. Kgsch., 4, 1955, 397 ff., wo die italienischen Beispiele nicht vollständig zitiert werden konnten.

Der Dom in Mazara ist eine der wichtigsten normannischen Kirchengründungen des späten 11. Jahrhunderts. Nur ungern vermißt man daher eine knappe Kennzeichnung seiner Eigenheiten, die trotz schlechter Erhaltung und hypothetischer Einzelzüge von Schwarz überzeugender herausgestellt sind als von Bottari (1948). Staffelchor, ausladendes Querschiff, Wölbung der gesamten Ostteile und Doppelturmfassade sind nicht nur entscheidende Elemente nordalpiner Architektur, sondern auch des 1131 begonnenen Domes von Cefalù. Und gerade solche Filiationen innerhalb der sizilischen Architektur sollten möglichst präzise herausgestellt werden. Für die beiden Westtürme, die kräftig über die Fluchtlinie der Seitenschiffe hinausragen, hat Schwarz auf anglonormannische Dispositionen hingewiesen (Durham, Canterbury) und damit auf Beziehungen, die geschichtlich und künstlerisch auch sonst für Sizilien im 11. und 12. Jahrhundert von großer Bedeutung waren. Die geradezu überraschende Ähnlichkeit in der Anlage der Westtürme von Cefalù und Monreale mit der des Naumburger Domes, die Paul Frankl angemerkt hat („Die Stellung der Westtürme des Naumburger Domes“, in: *Medieval Studies in Memory of Arthur Kingsley Porter*, vol. 2, 503/35) ist das Ergebnis eines unabhängigen Wachstums.

Der Dom von *Cefalù* erhält, wie die meisten großen Bauten, eine ausreichende Dokumentation und sorgfältige Zusammenstellung aller auf den Bau bezüglichen Daten, Quellen und Literatur. Es ist verdienstvoll, daß die grundlegenden Ergebnisse von Schwarz den völlig abweichenden der vorangehenden italienischen Forschung (Samonà, Bottari) knapp referierend gegenübergestellt werden. Aber es ist doch zu bedauern, daß der Verf. meint, eine vermittelnde Stellung einnehmen zu müssen, die zwar weitgehend den Thesen von Schwarz folgt, das eigentlich Zwingende aber ihrer Ableitung aus konkreten Baubefunden durch einen neuen Kompromißvorschlag verdunkelt. Bevor nicht eine in Aussicht gestellte Begründung erfolgt ist, kann man sich kaum zu diesen Thesen äußern. Es sei deshalb nochmals mit Nachdruck betont, daß Schwarz den gänzlich unbegründeten Hypothesen der genannten Forscher eine aus genauer Bauanalyse gewonnene Baugeschichte gegenübergestellt hat, die zugleich mit den überlieferten Daten übereinstimmt und auch durch Formvergleich mit anderen Bauten bestätigt wird. Zwischen dem Gründungsjahr 1131 und dem Jahre 1148, in dem laut Inschrift die Apsismosaiken vollendet waren, müssen auch die Ostteile der Kirche vollendet sein. Die Hauptapsis steht mit den Gewölben in Verband. Diese müssen daher der gleichen Zeit angehören. Weder die queroblange Form der beiden Kreuzrippengewölbe mit dem halbrunden Profil der Rippen und Gurten, noch die Tatsache der Überwölbung des Chorteils überhaupt, die schon vorher in der franko- und anglo-normannischen Architektur üblich ist, bereiten einer solchen aus dem Baubefund hervorgehenden Datierung Schwierigkeiten. Eindeutig ist auch die etwa in den Jahren 1160/70 stattfindende Anfügung des Langhauses nach einem in der Höhe gegenüber dem Querschiff wesentlich reduzierten Plan. Die Kreuzrippengewölbe des südlichen Querhausarmes sind erst eine Hinzufügung aus der Zeit um 1240. Die von den Chorgewölben völlig verschiedene Form der Profile, rechteckig mit abgekanteten Ecken bei rundbogiger Führung, hat zahlreiche Parallelen in der Architektur der Zeit. Wichtig ist auch die Feststellung von Schwarz, daß der Bau zugleich im Osten und Westen begonnen worden ist, im Westen zunächst freilich nur bis zu geringer, an den Westtürmen ablesbarer Höhe emporgeführt, um dann in jenem für das ganze Mittelalter typischen, von Ost nach West fortschreitenden Bauvorgang errichtet zu werden. Das Langhaus selbst, als dreischiffige, ungewölbte Säulenbasilika mit spitzbogigen Arkaden errichtet, bleibt nicht nur hinter der durch die Ostteile festgelegten Höhe erheblich zurück, sondern es bedeutet auch eine völlig neue Stilstufe nach 1150, die sich entfernt von dem betont nordischen Ausgangspunkt der Ostteile und gekennzeichnet ist durch eine neue Hinwendung zu östlich-islamischen Formen: die vorromanische Säulenbasilika mit islamisch-sizilischen Bogenformen.

Bei dem campanile der *Martorana* in *Palermo* vermißt man den schon in früherer Literatur, z. B. von H. Adenauer (Die Kathedrale von Laon, Düsseldorf 1934, 62) kurz gegebenen, von Schwarz (109) ausgeführten Hinweis auf die Querhaustürme der Kathedrale von Laon. Die in den oberen Geschoßen einsetzende Form der Abrundung der Kanten durch vier runde, in Säulen aufgelöste Ecktürmchen wurde noch

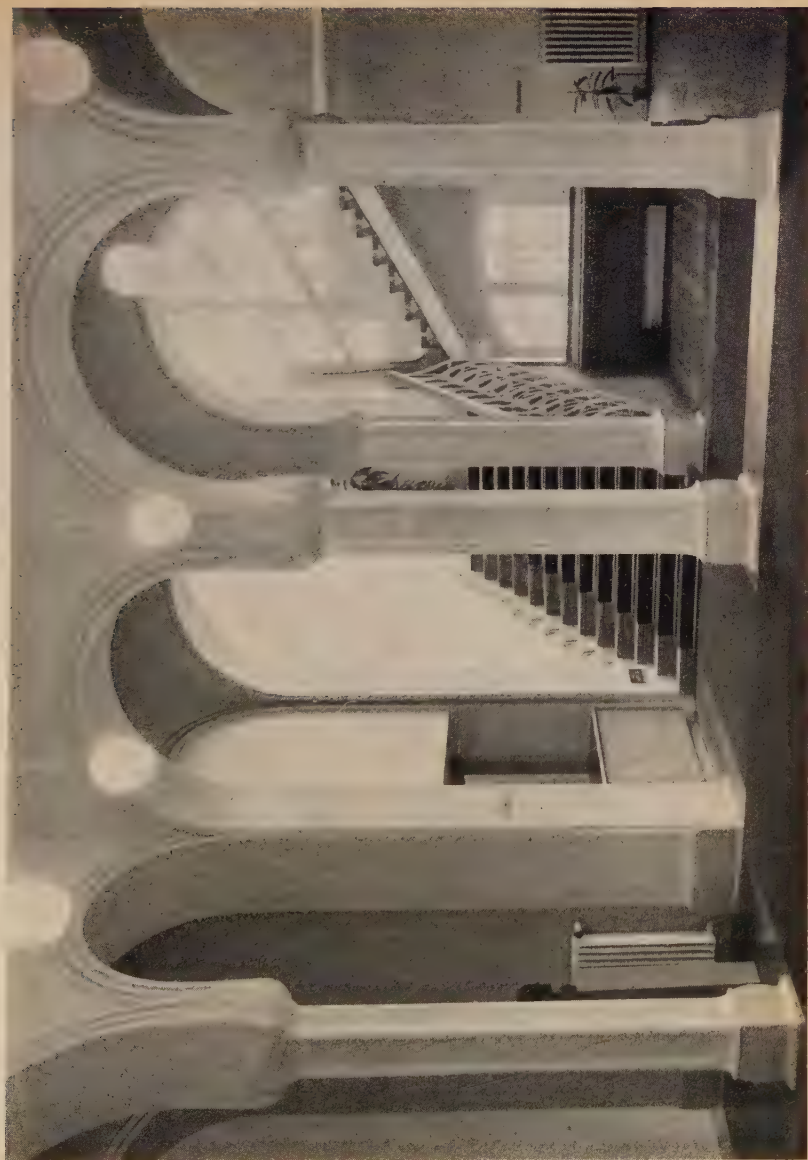


Abb. 1 Henri van de Velde: Eingangshalle des Karl Ernst Osthaus-Museums, Hagen/Westf.



Abb. 2 Unbekannter Meister um 1440: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
Erlangen, Universitätsbibliothek.



Abb. 3 Egid Quirin Asam: Entwurf für die Monstranz der Asamkirche in München.
Berlin, Staatl. Kunstbibliothek.



Abb. 4 E. L. Kirchner: Künstlergruppe. Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum.

einmal an den Türmen des Domes von Palermo aufgenommen; sie ist nicht denkbar ohne das Vorbild dieses berühmten Baues. Für den Umkreis der weiteren süditalienischen campanili mit vier Ecktürmchen in den Obergeschoßen sollte der Zusammenhang mit den Turmlösungen in Westfrankreich beachtet werden, die ihrerseits auch für die Vorgeschichte von Laon wichtig sind (Adenauer S. 55 ff.).

Für den *Dom zu Palermo* wird nach der großen Monographie von A. Zanca (La Cattedrale di Palermo, 1170 – 1946. Palermo 1952), der seinerseits die wichtigen Bemerkungen von Schwarz übersah, eine geschichtliche Einordnung besonders dringlich. Die anglo-normannischen Elemente dieses gewiß sehr komplexen, von dem Erzbischof Walter of the Mill seit etwa 1170 errichteten Bauwerks sind viel bedeutsamer, als bisher gesehen wurde; sie bestehen kurz in folgendem: 1. Die in England übliche, in Sizilien dagegen einmalige enorme Länge und Gestrecktheit des Langhauses. 2. Die je zwei turmartig ausgebildeten Eckstreben der West- und Ostfront sind keine Reduktion der mächtigen Doppeltürme vom Typus des Domes in Cefalù sondern stellen eine neben den echten Türmen in England sehr verbreitete Lösung dar, dort auch häufig an den Querschiffen vorkommend (Winchester, St. Albans, Norwich, Rochester, Peterborough). Die breite flächige Front ist daher ebenfalls mit englischen Fassaden zu vergleichen. (Vergl. die ausgezeichneten „Studien z. ma. Architektur Englands“ von R. Rieger, in: Alte u. Neue Kunst. Wiener kstwiss. Blätter 2, 1953, 15/31). Ein Vergleich mit deutschen mehrtürmigen Anlagen, wie er öfter versucht wurde, ist deshalb ebenso verfehlt wie mit apulischen Lösungen. 3. Die ungewöhnliche Form der Langhausstützen: vier gebündelte Säulen unter gemeinsamer Deckplatte, ist zwar nicht identisch und an gleicher Stelle in England zu belegen; doch muß man auf die verschiedenen Formen zusammengesetzter Pfeiler überhaupt hinweisen und auf die ähnlichen Formen (mit gleichfalls spitzbogigen Arkaden) in der Templerkirche zu London (um 1180) sowie in den früheren Vorhallen in Durham und Bristol. Wahrscheinlich ist auch, daß ein Zusammenhang besteht mit den Doppelsäulen als Langhausstützen in den unteritalischen Kathedralen von Mileto und Trani, für welch letztere der Rez. in eingehender Untersuchung den Bereich der nordfranzösischen und englischen Architektur als Anregung herausstellen konnte (Zschr. f. Kgsch. 16, 1953, 112/5). In Palermo scheint nach Aussage der alten Abbildungen eine spezifisch italienische, antikisierende Umbildung dieser gebündelten Säulen vorgenommen zu sein, die dem Vorgang in Trani bemerkenswert entspricht. 4. Der Laufgang im Querschiff, nach dem Vorbild des an gleicher Stelle in Cefalù befindlichen, als ein rein anglo-normannisches Motiv von Schwarz mit Recht nachgewiesen, tritt damit heraus aus seiner isolierten Beziehung und erweist sich als Teil einer umfassenderen „englischen“ Beziehung.

Das besonders wichtige Kapitel der normannischen Profan-Architektur ist mit reichem Material dokumentiert. Bis heute bilden die Untersuchungen und Pläne von A. Goldschmidt (Zschr. f. Bauwesen 48, 1898, 541/90; Preuß. Jb. 16, 1895, 199/215) eine nicht überholte Grundlage. Bei der Zisa hätte man sich einen guten großen Grundriß gewünscht, neben dem allein abgebildeten Gesamtgrundriß mit Lageplan. Die

neuen Rekonstruktionszeichnungen der Cuba auf Grund der Grabungen im Inneren von P. Lojacono (Palladio, n. s. 3, 1953, 1/6) sind dankenswerterweise reproduziert und geben auch die Innenansicht des Nebenraumes, dessen gerade hier allein hypothetischer Charakter besser vermerkt worden wäre. – Im Palazzo Reale werden die denkmalpflegerischen Bemühungen der letzten Jahre auch im Bilde sichtbar: die Herstellung der scala centrale in der Torre Pisana von 15 m Höhe; ferner die beiden übereinander befindlichen Geschosse der sala degli armigeri unten, der sala degli venti oben. Vier in das Raumquadrat eingestellte Stützen, unten Pfeiler, oben Säulen, tragen das wiederum über dem Quadrat sich erhebende mittlere Gewölbe – es ist die gleiche Form, die nun auch für den mittleren Hauptraum der Cuba festgestellt werden konnte. Zu begrüßen ist auch die Aufnahme einer Reihe von weiteren Monumenten der Profan- und Sakralarchitektur, deren Datierung zum Teil ungewiß ist, die aber dennoch das geschichtliche Bild abrunden. Zu den durch G. Agnello (*L'Architettura Bizantina in Sicilia*, Florenz 1952) veröffentlichten und hier mit Recht nochmals abgebildeten Bauten muß auch die Kirche San Martino in Syrakus gezählt werden. Wie O. Demus in seiner Besprechung des Buches von Agnello mit Recht bemerkte (Byz. Zschr. 47, 1954, 166/9), handelt es sich hier sicher um einen einheitlich normannischen Bau, dessen Proportionen und Details ins 12. Jahrhundert weisen.

Das Buch schließt mit der sehr begrüßenswerten Abbildung der dreisprachigen Inschrift (lateinisch, griechisch, arabisch) in der Mauer neben der Capella Palatina, welche Kunde gibt von der Herstellung einer Uhr durch Roger II. im Jahre 1142; die Übersetzung der bezeichnend verschiedenen Formulierungen der drei Sprachen ist beigegeben.

Die vorstehenden Anmerkungen zu einem kleinen Teil der in dem Buche behandelten Bauten können nur ein Hinweis sein auf den Reichtum des hier Gebotenen, dem man in jedem Falle dankbar verpflichtet bleibt. Das Buch ist eine Grundlage, auf der alle weitere Forschung nunmehr sehr viel besser wird aufbauen können.

Wolfgang Krönig

HERMANN HECKMANN, *Mathias David Pöppelmann als Zeichner*. Dresden 1954, VEB-Verlag der Kunst. 130 S. Text m. 42 Abb. und 111 T.

Ein systematisch nach 49 Bauvorhaben gegliederter Katalog von 239 Entwurfszeichnungen des sächsischen Landbauamtes unter P. (1706 – ca. 1730) bildet den Kern- teil des Buches; eine beispielgebende Leistung, die der rastlosen Anregung und Förderung durch E. Hempel offensichtlich vieles verdankt. Verf. hat seine Arbeit zu vergleichenden Studien über die Zeichnungsweise (der freihändig gezeichneten Teile) dieser Entwürfe ausgedehnt mit dem Ziel, P.'s zeichnende Hand von derjenigen seiner Mitarbeiter und Bauzeichner zu unterscheiden. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen, die bereits 1952 der Technischen Hochschule Dresden als Dissertation vorlagen, werden im zweiten Teil des Buches (S. 29-54) resümiert und zugleich eine Übersicht über P.'s Tätigkeit, über sein Verhältnis zu Vorgängern und Kollegen im

Amte und eine Skizze seiner kunstgeschichtlichen Stellung gegeben. Vorangestellt (S. 11-28) ist eine allgemeine Einführung in „Die architektonische Entwurfszeichnung des 17/18. Jhs. in Dresden“, in deren Verlauf der spezielle Gebrauch spätbarocker Gepflogenheiten beim Ausfertigen solcher Blätter knapp aber mit wertvollen Hinweisen (Signieren, Maßzahlen, Gebrauch der Perspektive etc.) charakterisiert wird. Fast die Hälfte der katalogisierten Entwürfe und alle im Material festgestellten sog. „Wasserzeichen“ sind abgebildet. Ein Literaturverzeichnis in Auswahl ist beigelegt.

Für die Architekturforschung ist vor allem der Katalog von dauerndem Wert, wo jedes Blatt nach Aufbewahrungsort, Technik, Größe, verwendetem Maßstab, vermutlichem Autor und Entstehungszeit verzeichnet ist, ganz abgesehen von der praktischen Bedeutung, die Heckmann's Abbildungsteil überall dort besitzen wird, wo etwa J. L. Sponsel's großes zweibändiges Werk über den Dresdner Zwinger (1924) nicht zur Hand ist. Das so dargebotene Material erlaubt eine gute Einsicht in Art und Verlauf von P.'s Planungen und macht überdies noch mit Unveröffentlichtem bekannt, etwa mit den Bauaufnahmen der Augustusburg (T. 1; Kat. 2, 1-2), mit Entwürfen für das Dresdner Reithaus (T. 35/36, Kat. 14), und solchen für das Sächsische Palais in Warschau (T. 76-83; Kat. 44). Einige andere bisher unbeachtete Blätter verdienen kritische Bemerkungen: so z. B. Aufriß der Fassade des Flemming'schen Palais in Dresden (T. 58; Kat. 26, 2: „Zweites Jahrzehnt 18. Jh.“) und der Fassadenriß zu einem „palaisartigen Gebäude mit zweistöckigen Kolonnaden“ (T. 34, Kat. 13: „Zweites Jahrzehnt 18. Jh.“). Beide Architekturen sind offensichtlich ungefähr gleichzeitig, also, da das Flemming'sche Palais gut datierbar ist, 1720-24 (wie auch, S. 41, im Text richtig für dieses angegeben). Diese Entstehungszeit, die Gestalt der beiden die Kolonnaden begrenzenden Altanen (vgl. dazu Fritz Löffler: Das alte Dresden, Dresden 1955, Abb. 87) und der am rechten Blattrand skizzierte Giebel (vgl. Löffler, a. a. O. T. 52) erlauben vielleicht die Vermutung, daß der zweite, nicht agnoszierte Entwurf (T. 34) sich auf die 1722 vom König befohlene Umgestaltung der Stallhoffront gegen den Jüdenhof zu bezieht, die dann (bis 1725) von M. v. Fürstenhof teilweise durchgeführt und schließlich, 1744/46, radikal verändert wurde. – Hat man es bei dem Blatt T 58 mit der Hand P.'s zu tun, wie Verf. auch auf Grund der im Detail wiedergegebenen Staffagefiguren (Abb. 21) anzunehmen scheint, dann wird man dieselbe Hand schwerlich auf T. 34 erkennen können, um so weniger, als auch die Formsprache eine Verwertung von P.'s Stil durch einen anderen Kopf vermuten läßt.

Einen empfindlichen Unsicherheitsfaktor in der Beurteilung des Stiles P.'s – auch als Zeichner – stellt unsere völlige Unkenntnis von Zeichnungen Permosers dar. Obwohl man doch eine ausgedehnte zeichnerische Entwurfsarbeit des Traunsteiner Bildhauers annehmen darf, kennen wir, abgesehen von den Florentiner Skizzen (in Düsseldorf) nichts Sicheres. Die beispiellose rasche Entfaltung der Formsprache, aber auch der Darstellungskunst (Kupferstichwerk! Kat. 50) in P.'s Zwingerentwürfen läßt jedoch die Frage nach einer konkreten Mitarbeit Permosers auch an der Entwurfsarbeit nicht ruhen, so besonders etwa angesichts eines Blattes mit der Stirnseite

des Königssteiner Fasses (T. 65; Kat. 30, 4) mit dem Putto, den Verf. P. als eigenhändige Zeichnung zuweist. Andererseits gehört die Erkenntnis der Bedeutung von P.'s Reise, 1710, zum gesicherten Bestand der Forschung auf diesem Gebiete, der nicht in Vergessenheit geraten sollte. Man wird daher auch Verfs. Datierung des Projektes für den Jägerhof in Alt-Dresden (T. 3; Kat. 3, 2: „Um 1708“) im Sinne der überzeugenden Hinweise von E. Hempel im Rep. f. KW. 46 (1925) S. 202 wieder auf „nach 1710“ korrigieren dürfen. Aber nicht nur in der Formenbehandlung – wie eben hier – sind die tiefgreifenden Erlebnisse dieser Reise bei P. festzustellen. Auch die Zeichnungsweise, die ganze Art, das Bauwerk, seine Stellung in der Umgebung zu geben und die graphische Abstufung vom Wesentlichen und Unwesentlichen, unterscheidet die Blätter nach 1710 von den (wenigen) sicheren davor. Ein Vergleich der eigenhändigen Bauaufnahmen der Augustusburg (T. 1, „1706“) oder der (hier nicht abgebildeten) Festdekoration von 1709 (siehe auch T. 10; Kat. 4, 1) mit den Prospekten der zweiten Schloßplanung (etwa T. 24) würde dies bereits lehren, auch wenn uns Verf. nicht mit dem Blatt einer Menagerie (T. 4; Kat. 5, 1: „Um 1710“) geradezu ein Lehrbeispiel dafür mitgeteilt hätte. Dargestellt ist der heute verschwundene Tierzwinger beim oberen Belvedere des Prinzen Eugen in Wien (nicht Schönbrunn, wie Verf., dem Irrtum Dörings – 1930, S. 38 – folgend, in Text, Katalog und Bildunterschrift annimmt) und zwar in einer für die Wiener Prospektenzeichner charakteristischen Form, wie allein der Vergleich mit S. Kleiners Stich derselben Anlage lehrt (Abb. 27 bei Bruno Grimschitz: *Das Belvedere in Wien*, Wien 1946). Die weitere Bedeutung des Blattes, das Verf. für eigenhändig von P. hält, hängt natürlich an der Datierung. Ist es 1710, wie Heckmann annimmt, entstanden, müßte P. einen Schautentwurf Hildebrandts kopiert haben (das Wiener Diarium erwähnt 1717 Tierhaltung des Fürsten), der dann schwerlich nur die Menagerie umfaßt haben mag. Es wäre dann aber ein Datum für die Wiener Anlage geliefert. Gleichzeitig wäre aber auch zu bedenken, ob nicht die (heute wiederum veränderte) Anlage der Orangerie beim Unteren Belvedere, wie sie noch S. Kleiners Stich (Abb. 1 bei Grimschitz a. a. O.) zeigt, 1710 schon entworfen war: ihr Pavillonsystem, ja einzelne Details davon, könnten dann motivische Anregungen P. geliefert haben. Jedenfalls legt P.'s eingehende Kenntnis der südostdeutschen Barockarchitektur (siehe dazu auch H. G. Franz: *Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Dresdner Zwingers*. *Forschungen und Fortschritte* 24, 1948, S. 157-160) es nahe, die Architekturforschung über dieses Gebiet im Auge zu behalten. (Der sog. 1. Entwurf für die Wiener Hofburg, Abb. 31 bei Heckmann, ist nicht von Johann Bernhard, sondern von Josef Emanuel Fischer v. Erlach; vgl. J. Schmidt: *Fischer von Erlach d. Jg. Mttlg. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Wien*, XII, 1932, S. 100 f.).

Solch kritische Gesprächigkeit möge allerdings nur als Beweis der vielseitigen Anregungskraft von Heckmann's Buch aufgefaßt werden und als Zeugnis dafür, daß nur auf einem wohlbestellten Gebiet der Architekturforschung, wie es der Dresdner Spätbarock geworden ist, Erkenntnis und Kenntnis einander befruchten.

Erich Hubala

Les Primitifs Flamands. 1. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle. Fascicules 6 – 13, The National Gallery, London, by Martin Davies, Vol. I 1953, Vol. II 1954.

Das unter der Leitung von Paul Coremans stehende „Centre National de Recherches Primitifs Flamands“ in Brüssel hat sich zur Aufgabe gemacht, seine Forschungsergebnisse in drei Publikationsreihen bekannt zu machen: 1. durch das Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle, 2. durch das Répertoire des Peintures Flamandes des Quinzième et Seizième Siècles und 3. durch die Contributions à l'Etude des Primitifs Flamands. Aus der letzten Reihe liegen zwei Arbeiten vor, „De oorspronkelijke Plaats van Het Lam Gods – Retabel“ von A. de Schryver und R. Marynissen (1952) und die grundlegende Studie von Coremans und seinen Kollegen über „L'Agneau Mystique au Laboratoire“ (1953). Vom Répertoire ist bisher ein Band über die spanischen Sammlungen von J. Lavalleye herausgegeben worden (1953). Ziel des Répertoire ist es, die bisher wenig oder garnicht bearbeiteten Bilder derjenigen Länder zu publizieren, die bislang von der Forschung vernachlässigt worden sind. Im ersten Band dieser Reihe handelt es sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, um die Veröffentlichung von Bildern aus Madrider Privatbesitz. „La documentation rassemblée dans le Répertoire est succinctement présentée: il s'agit d'éléments d'étude réunis en vue de la préparation des volumes du Corpus.“ Wobei sich freilich die Frage erhebt, auf welche Kalanagsche Weise die Bilder des 16. Jahrhunderts in einem Corpus des 15. Jahrhunderts untergebracht werden sollen.

Vom Corpus selber sind bis jetzt vier Bände (Faszikel 1-13) erschienen; den Publikationen der Gemälde aus dem Musée Communal in Brügge, erschienen 1951, (vgl. H. Roosen-Runge in Kunstchronik 1952, H. 7, S. 187) und aus der Galleria Sabauda in Turin (1952) gesellen sich jetzt zwei von Martin Davies bearbeitete Bände aus den Beständen der National Gallery in London zu.

Es erscheint ratsam, sich noch einmal die wissenschaftliche Aufgabe des Corpus zu vergegenwärtigen, wie sie im ersten (Brügger) Band definiert wurde: „Afin d'aider à mieux connaître, classer et juger les Primitifs Flamands, il a été décidé de publier un Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle.“ Die Veröffentlichung eines zeitlich und örtlich begrenzten Teilgebietes soll also dem größeren Ganzen zugute kommen.

Die Abgrenzung der altniederländischen Malerei ist eine ewige Streitfrage – d. h. eigentlich keine Streitfrage, denn man hat sich darauf geeinigt, daß weder eine geographische, noch eine politische, noch eine zeitliche Grenze (mit Ausnahme des Beginns) sinnvoll gezogen werden kann. Friedländer faßte den Bereich unter dem Schlagwort „Von Eyck bis Brueghel“ zusammen. Und seine geographische Definition der altniederländischen Malerei erscheint auch heute immer noch die brauchbarste: „Schlägt man eine Linie mit dem Zentrum Antwerpen und dem Radius Antwerpen – Maaseyk, so berührt diese Linie ungefähr fast alle Herkunftsorte der starken stilbestimmenden Maler, nämlich Tournay (Roger van der Weyden und Robert Campin),

Mons (Provost), Maubeuge (Gossaert), Dinant (Patenir), Hertogenbosch (Hieronymus Bosch), Oudewater (Gerard David)."

Das Corpus aber beschränkt sich ohne nähere Begründung auf die „anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle“. Wie die bisherigen Bände und jetzt auch die Londoner zeigen, wird z. B. Gerard David, geboren zu Oudewater (zwischen Gouda und Utrecht), gestorben 1523, dazugerechnet, nicht aber Geertgen tot Sint Jans, der sicher früher, vermutlich in Haarlem tätig war, obwohl wiederum das Geertgen nahestehende, von manchen Forschern dem Meister des Morrison Triptychons zugeschriebene Altärchen (London, National Gallery, Kat. Nr. 1085) dem Corpus einverleibt wurde. Jan Provost, der nur sechs Jahre später als Gerard David in Brügge verstarb und in Mons im Hennegau geboren wurde, hat keinen Platz im Corpus gefunden. Aber auch Quinten Massys, dem genauen Zeitgenossen Davids, der doch zweifellos den südlichen Niederlanden zuzurechnen ist, sucht man vergebens. Wenn stilgeschichtliche Gründe für dessen Ausklammerung maßgebend gewesen sein sollten, wäre es u. E. notwendig gewesen, es zu begründen. So sehr man einsehen würde, wenn Massys einer neuen künstlerischen Epoche zugerechnet würde, d. h. stilistische Gründe die Entscheidung herbeigeführt hätten, so muß man sich – diese als Kriterium anerkannt – umso mehr fragen, warum dann nicht die Schüler Davids, etwa Patenir oder Isenbrant eben aus künstlerischen und stilistischen Gründen einbezogen worden sind. „Un corpus ne peut pas être comparé à un ouvrage de doctrine et d'histoire de l'art; c'est un inventaire, une sorte de dictionnaire et un outil de travail, un instrument, non un but...“ So beschrieb E. Pottier den Charakter und Zweck des Corpus Vasorum Antiquorum (L'organisation du Corpus Vasorum, Paris 1921) und mit Recht forderte er, daß es „un recueil total“ werden müsse. Wäre nicht für ein Corpus der altniederländischen Malerei ein gleiches ins Auge zu fassen gewesen?

Im Gegensatz zu Offners „Corpus of Florentine Painting“, das von einzelnen Meistern ausgeht, haben sich die Herausgeber des vorliegenden Unternehmens dem Edierungsprinzip des Corpus Vasorum angeschlossen: nicht *ein* Forscher (mit verlängerten Armen freilich) hat die Riesenaufgabe zu bewältigen, sondern nach Ländern und Orten getrennt, werden die einschlägigen Bestände von den zuständigen Fachgelehrten des Landes oder den betreffenden Museumsbeamten bearbeitet. Dieses Prinzip birgt die Hoffnung auf eine raschere Vollendung des Unternehmens in sich. Wenngleich auch wegen des relativ übersehbaren Materials bei den Bildern nicht die Gefahr besteht, daß die Dinge wie bei den Vasen „im Corpus eher begraben als veröffentlicht werden“, so ist doch vorauszusehen, daß auch hier erst eine Konkordanz das Material wirklich erschließen wird. Sie scheint bisher nicht vorgesehen zu sein. Technisch jedenfalls sind keinerlei Vorkehrungen getroffen, die den Bezieher der Bände instandsetzen würden, die einzelnen Meister oder „Gruppen“ zusammenzufügen.

Das vom Brüsseler Centre erarbeitete Schema der Katalogisierung – obwohl es in seiner hypertrophen Akribie auf den ersten Blick abschreckend wirken könnte –

darf bis zu einem gewissen Grade vorbildlich genannt werden. Fast alle wichtigen Angaben über ein Gemälde im Hinblick auf die von den Herausgebern ins Auge gefaßten Kategorien (Stilkritik, Schriftquellen, physische Beschaffenheit) lassen sich in dieses Koordinatensystem eintragen. Nur noch eine Gruppe von Informationen wäre bei konsequenter Perfektionierung des Schemas wünschenswert: Angabe von Abbildungen (die in der Bibliographie nicht eigens zitiert werden) und Reproduktionen.

Freilich könnte ein Nonkonformist der Meinung sein, daß dieses Schema trotz oder gerade wegen seines Totalitätsanspruches eine bemerkenswerte prinzipielle Lücke aufweist, eine Lücke, die das ganze Unternehmen als „ein posthumes Kind des 19. Jahrhunderts“ (Jan W. Crous, Konkordanz zum Corpus Vasorum Antiquorum, Rom 1942) erscheinen lassen könnte: so sehr das einzelne Gemälde in seiner materiellen Erscheinung, in seiner individuellen Geschichte und nach seiner stilistischen Stellung „erfaßt“ ist, so wenig öffnet sich doch von ihm aus ein Weg zu seiner *Bedeutung*. Das sei nicht die Aufgabe eines Katalogs? Warum denn nicht? Nach unserer Meinung dürfte auf diese Kategorie des Kunstwerks, die Panofsky „*intrinsic meaning or content*“ genannt hat, (Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York, 1939, pp 3-31) um so weniger bei einem Corpus Verzicht geleistet werden, das sich anschickt, eine bessere Kenntnis, Ordnung und Beurteilung der Primitifs Flamands zu ermöglichen. Um es nur an einem Falle deutlich zu machen: bei Jan van Eycks Arnolfinihochzeit sollte in dem von uns vermißten Abschnitt „Bedeutung“ ein Hinweis auf den entsprechenden Passus in Panofskys Aufsatz im Burlington Magazine (Bd. LXIV, 1934, S. 117 ff.) gegeben werden. In gleichem Sinne wäre auf Tolnays Kapitel „La Terre comme Paradis“ (Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck, Bruxelles 1939) zu verweisen und auf Hans Kauffmanns meisterlichen Aufsatz über die Arnolfinihochzeit (Geistige Welt 1950, IV. Jahrgang, Heft 2, S. 45), der leider auch in der Bibliographie übersehen worden ist. U. E. haben die in diesen Studien erarbeiteten Erkenntnisse einen ebenso hohen wissenschaftlichen Wert wie die Feststellung der Dicke der Eichenholztafel, auf der das Bild gemalt ist.

Trotz dieser prinzipiellen Fragen und Einschränkungen aber bleibt das Corpus in seiner jetzigen Form ein im höchsten Grade nützliches Werkzeug, nicht zuletzt wegen der hervorragenden Qualität der Abbildungen und der üppigen Reihe von Details. In den beiden Londoner Bänden werden 63 Werke in 462 Tafeln vorgeführt! Von besonderem Wert für die Forschung ist die Wiedergabe der (unbemalten) Rückseiten, vor allem aber die Publizierung von Röntgen-, Infrarot- und Makroaufnahmen. Ein beachtlicher Vorteil ist zudem darin zu erblicken, daß alle Photographien fast ausnahmslos von der équipe des Brüsseler Centre angefertigt worden sind. Auf diese Weise wird ein optimaler Grad von Gleichmäßigkeit erreicht, der die Beurteilung des Materials wesentlich erleichtert. An diesem Prinzip sollte auch für die folgenden Bände (einschließlich der deutschen) festgehalten werden.

Der Text der beiden Londoner Bände stammt von Martin Davies und beruht in seiner Grundsubstanz auf dessen Katalog der „Early Netherlandish School“ von

1945 (zweite durchgesehene und erweiterte Auflage 1955). Die Auswahl in den vorliegenden Bänden sei gemäß den „general principles of the Corpus“ gemacht worden.

Die gedankliche Klarheit im Hinblick auf die begrifflichen Kategorien, die hingebungsvolle und scharfe Beobachtung, das kritische Vermögen sowie das daraus resultierende klug wägende Urteil, das niemals die Sache vergewaltigt, nicht zuletzt aber die gleichsam ziselierte Diktion, in der trotz aller Präzision stets ein Hauch von Anmut, ja oft genug ein kräftiger Schuß Humor steckt, machen die Lektüre der Londoner Bände des Corpus zu einem regelrechten Vergnügen. Bei dem Referenten löst sie begeisterte Bewunderung aus.

Hans Konrad Röthel

ZUR GESCHICHTE DER GLASMALEREI

Die Glasmalereien aus dem Steinfelder Kreuzgang. (Kunstgabe des Vereins f. Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen für das Jahr 1955), Verlag B. Kühlen, Mönchen-Gladbach 1955. 282 S., 42 Abb. auf Tafeln; Strichzeichnungen und 35 Textabb.

Als Jahresgabe des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen für 1955 erschienen „Die Glasmalereien aus dem Steinfelder Kreuzgang“. Wilhelm Neuß zeichnet als Herausgeber; Nikola Reinartz (†) berichtet über seine Wiederentdeckung (1908) der Glasmalereien von Steinfeld (und Mariawald) in England und über deren Stifterbilder; von Josef und Willi Kurthen stammt mit der Baugeschichte des Kreuzgangs der Abtei Steinfeld und dem Katalog der Fenster der Hauptteil des Buches.

Die Steinfelder Glasmalereien füllten ursprünglich 26 Kreuzgangfenster, und zwar 8 zweiteilige und 18 dreiteilige, mit insgesamt (einschließlich des kleinteiligen Maßwerks) 272 Bildern auf 342 Scheiben: davon sind 42 Bilder auf 59 Scheiben noch heute erhalten (in Abbildungen komplett ediert). Die Glasmalereien sind durch eingeschriebene Daten auf den Stifterbildern für die Jahre 1526-1558 (mit einer Lücke von 12 Jahren zwischen 1542 und 1554) fest datiert. Als Meister ist urkundlich „Magister Gerhard Remsich“ genannt, sein Signum findet sich zur Jahreszahl 1534 in Fenster XIII (Tafel 22; Abb. S. 153). – Die Fenster hatten ein sehr wechselvolles Schicksal, und wir erfahren hier zum ersten Mal etwas von der Wertschätzung alter Glasmalereien in nachmittelalterlicher Zeit und der dadurch für sie bedingten „Unruhe“. Nicht weniger als fünf Mal (!) wurden sie bei Kriegsgefährdung ausgeglast: 1583-1585 (12 Jahre lagen sie damals in Münstereifel), im 30jährigen Krieg von 1632-1654, von 1672-1679 (in 13 Spezialkisten ausgelagert), 1689-1698, 1702-1715! Wegen schwerer Schäden wurden sie dann 1785 endgültig entfernt, aber in Ordnung verpackt; bei der Säkularisation 1802 wurden sie entwendet (durch Geerling?), nach England verkauft und in der Schloßkapelle Ashridge-Park des Lord Brownlow eingeglast, 1928 für 27000 Pfund versteigert und anonym dem Victoria-und-Albert-Museum in London geschenkt; 2 dazugehörige Scheiben wurden 1927 in Bristol entdeckt.

Durch zwei erstaunlich gute und zuverlässige und z. T. durch Skizzen illustrierte Fensterverzeichnis-Manuskripte von 1632 und 1719 kennen wir den ehemaligen Bestand recht genau. Das Erhaltene und das durch die beiden Manuskripte Rekonstruierbare ist durch J. und W. Kurthen zu einem meisterhaften Katalog der Kreuzgangfenster verarbeitet worden. Eingeflochten sowohl als auch angehängt ist die kunsthistorische Charakterisierung: sehr ausgedehnt benutzte die Werkstatt Dürer-Graphik (z. B. Abb. 29, 32, 33, 34; S. 148, 165, 174, 179, 187); Beziehungen zu belgischen und nordfranzösischen Farbverglasungen werden nachgewiesen (z. B. S. 131, 132, 165), doch wird die Entstehung im Rheinland wegen der „rückständigen Einstellung zum Raumproblem“ für sicher angesehen.

Die Scheiben sind – wenn man sie von der zeitgenössischen mitteleuropäischen Malerei und Glasmalerei her ansieht – gewiß keine „Meisterwerke“, aber sie sind von ungewöhnlicher, ja vielleicht einzigartiger Bedeutung als komplett rekonstruierbares Ensemble, nach einem weit ausgreifenden Programm, das eine Mischung aus *Biblia Pauperum* und *Speculum* darstellt und in Stiftungen von rund 3½ Jahrzehnten getreulich eingehalten wird. Darüber hinaus ist das Buch in dem Kurthenschen Katalog geradezu eine Fundgrube für Ikonographie! (Nur das – den Verf. durchaus bekannte – RDK könnte noch ausführlicher benutzt sein, etwa zu „Abschied Christi“, „Christus in der Kelter“ oder „Darbringung“).

Für das in Arbeit befindliche 2-bändige Corpus der Rheinischen Glasmalereien wird das Werk nicht nur eine wesentliche Bereicherung, sondern auch eine Entlastung darstellen.

PAUL BOESCH, *Die Schweizer Glasmalerei*. Basel (Birkhäuser) 1955, 182 S., 102 Abb. und 1 Farbtafel.

Dem Buch als Farbtafel vorangestellt ist die „Bauernscheibe des Hans Himler in Högg von 1599“ – und das läßt erkennen, daß im Mittelpunkt dieser Arbeit nicht die Farbfenster in Königsfelden von 1325/30 oder in Bern von 1441 – 1451 stehen (auf nur 12 Seiten erfolgt ein knapper Überblick über die Glasmalerei des Mittelalters in der Schweiz), sondern die sogenannte *Schweizer Scheibe*. Dieser ureigene Schweizer Bild- und Glasmalereigattung galt das Lebenswerk von *Paul Boesch*, und kurz vor seinem Tode († 1955) hat er noch diese erschöpfende Zusammenfassung fertigstellen können. In leicht lesbarer und allgemeinverständlicher Form erfährt man alles Wissenswerte über die „Wappen- und Fensterschenkung“, über die Glasmaler selbst (in einer schier endlosen Liste!), über Technik, Scheibenrisse und über die einzelnen Scheibengattungen, als da sind: Standes-, Pannerträger-, Stadt-, Landschafts-, Prälaten- und Kapitel-, Gerichts-, Zunft-, Stifter- und Porträtscheiben.

Da die „Schweizer Scheiben“ nicht nur zahlreich nach England abgewandert sind (allein im Schloß zu Nostell Priory/Yorkshire: 780 Stück!), sondern sich auch häufig in den deutschen Museen und Schlössern befinden, verdient dieses nützliche Handbuch jede Empfehlung.

Hans Wentzel

TOTENTAFEL

HERMANN DECKERT †

Am 11. 11. 1955 ist Hermann Deckert im Alter von 56 Jahren in Hannover gestorben. Wer sein Leben und Wirken überblickt, fragt sich, wann sich sein Wesen und seine Fähigkeiten am reinsten erfüllten: als junger, fast genial begabter Student und Privatdozent in Marburg, als Denkmalspfleger des Landes Niedersachsen, als Ministerialbeamter der Kulturverwaltung, als Professor und Rektor der Technischen Hochschule in Hannover? Niemand wird eine andere Antwort erwarten, als daß erst alle diese Tätigkeiten zusammen die Fülle seines Wirkens, die Summe seines Lebens ausmachen.

Hermann Deckert, 1899 auf Rügen geboren, wurde nach dem ersten Weltkrieg Schüler von Richard Hamann in Marburg, und hier schon zeigte sich die Doppelheit seiner Anlage, die einen brauchbaren Sinn für Realitäten mit einer feinfühligem, weit überdurchschnittlichen geistigen Begabung verband. Für eine Reihe von Jahren war Deckert die Seele von „Foto Marburg“, schleppte Plattenkästen und riesige Fotoapparate von Land zu Land, half in der inneren Organisation des Werkstattbetriebs. Zugleich aber schwang er sich zum unbestrittenen geistigen Führer im Kreise der Kunstgeschichtsstudenten auf. Hamann weckte in ihm die Liebe zur mittelalterlichen Plastik, die sein vornehmliches Forschungsgebiet bleiben sollte. Noch als Student wurde er zur Abhaltung von Seminaren herangezogen. Die Ergebnisse, etwa über den Paliotto von San Ambrogio in Mailand, erschienen im ersten Marburger Jahrbuch von 1924. Der gleiche Band enthielt auch den umfassenden Aufsatz des Studenten Deckert über den lübischen Bildschnitzer Benedikt Dreyer und seine künstlerische Herkunft. Zugleich beschäftigten ihn, in Auseinandersetzung mit Forschungen Giesaus und Pinders, eingehende Studien über den Naumburger Meister, die später jedoch nur in einem kleinen Aufsatz in der Festschrift zu C. G. Heises 60. Geburtstag gedruckten Niederschlag fanden.

So hatte sich Deckert schon in den Marburger Studienjahren als der geborene akademische Lehrer ausgewiesen, als gedankenreicher Forscher, als Freund und Helfer der jüngeren Studenten, als begabter Organisator eines wissenschaftlichen Instituts. Richard Hamann sah in ihm mit Recht seinen besten Schüler. Noch aber sah er sich für zwei Semester bei Wilhelm Pinder und dem von ihm so verehrten Theodor Hetzer in Leipzig um. 1927 promovierte er in Marburg mit einer Dissertation, in deren Mittelpunkt der lübische Bildhauer Claus Berg steht, 1928 habilitierte er sich. In jenen Jahren fruchtbarer Lehrtätigkeit entstand Deckerts bedeutendste wissenschaftliche Veröffentlichung, der 1931 in der Jedermanns Bücherei erschienene erste Band einer „Geschichte der deutschen Kunst, von den Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils“. Das Wort „bedeutend“ ist hier mit Vorbedacht gewählt, denn mit Recht hat man bei den 100 Seiten dieses nun längst vergriffenen Bändchens an die Großen der deutschen Kunstgeschichte, an Georg Dehio, an Wilhelm Pinder, erinnert. So klar sind die wechselvoll sich durchdringenden Strömungen der deutschen

Frühzeit herausgearbeitet, so großartig ist das Geschichtsbild, das, keineswegs rein spiritualistisch, „das Geistliche als Realität dieser Welt“ in den Mittelpunkt stellt.

Vielleicht trieb ein inneres Gesetz den Kunsthistoriker Deckert, sich auch in seinem persönlichen Leben nicht dem Wirken im Geiste allein zu verschreiben, sondern auch „in dieser Welt“ tatkräftig fortzuschreiten. 1934 finden wir ihn bei der Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler in Hannover beschäftigt, von 1937 – 1949 ist er leitender Denkmalspfleger dieser Provinz und später des ganzen Landes Niedersachsen. Auf ihm ruhte die Last der Bergungsarbeiten, des Ausbaus und des Schutzes wertvollster Kunstwerke in den Kriegsjahren. Nach der Katastrophe tritt neben der konservierenden Tätigkeit die Sorge um die Planung und den Wiederaufbau ganzer Altstadtbezirke in den Vordergrund. In Wort und Schrift und durch die Tat tritt Deckert für eine aufgeschlossene Lebensnähe in der Bemühung um die historischen Bauten ein. „Dem Denkmalspfleger“, schreibt er, „muß das erste Anliegen sein: nicht die Erhaltung des einzelnen Bauwerkes, sondern daß der neue Organismus der Stadt sozial und wirtschaftlich und kulturell gesund wird, denn nur so kann er lebendige Heimat sein und bleiben, nur so können in ihm die Baudenkmäler auf die Dauer im Leben erhalten werden. Darum hat gerade der Konservator die Realitäten des Lebens ernst zu nehmen und ist Feind romantischer Heimattümelei und Sentimentalität.“

Für vier Jahre zusätzlich mit dem Posten eines Kulturreferenten im niedersächsischen Kultusministerium belastet, schränkt Deckert sich 1949 wieder auf sein ureigenstes Gebiet, die Wissenschaft und die Lehre, ein. Als Professor für Bau- und Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Hannover liest er über die großen mittelalterlichen Dome ebenso wie über die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, wie über Kunst und Kultur der Gegenwart. 1951/52 ist er Rektor der Hochschule. Aus dem Umgang mit den Kollegen und Studenten aber wächst ihm noch ein Interessengebiet zu, das ihn in menschlicher und kultureller Hinsicht stark bewegt. „Die Aufgabe und Verantwortung des Ingenieurs in der modernen Welt“ heißt jener Festvortrag, der, in der Zeitschrift des Vereins Deutscher Ingenieure von 1951 abgedruckt, weiten Kreisen bekannt geworden ist. Deckert sieht einen neuen Stand und Menschentypus des Ingenieurs heraufkommen, der das Gesicht der kommenden Welt weitgehend bestimmen wird und der darum Verantwortung weit über das engere Fachgebiet hinaus trägt. „Überwindung der Enge des Spezialistentums, sittlich tiefere Auffassung des Faktors Nutzen, Verständnis für die Realität des Irrationalen, des Religiösen und Musischen, Erhaltung der schöpferischen Persönlichkeit auch in der Gemeinschaftsarbeit sind Voraussetzung dafür, daß der Ingenieur seine Kulturaufgabe gegen die Gefahren der aus Angst geborenen technik- und lebensfeindlichen Mächte des Nihilismus und der Restauration erfüllt.“

Hermann Deckert kannte diese Gefahren und auch die Gefahren, die in der Brust jedes Einzelnen lauern. Er hatte ein tiefes Bewußtsein von der Fragwürdigkeit alles menschlichen Seins und Tuns. Aber er nahm den Kampf auf mit klarem Geist und warmem Herzen, voller Tapferkeit und mit einem ihm selbstverständlichen Gott-

vertrauen. Er war selbst das schönste Beispiel für die Wahrheit jenes Bibelwortes, das er so sehr liebte: „Wohl den Menschen, die durch das Jammertal gehen und machen daselbst Brunnen.“

Hans Vogel

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Juni 1956: Gemälde und Aquarelle von Engelbert Mainzer.

BERLIN Kunstatm Charlottenburg. Bis 9. 6. 1956: Ölgemälde und Aquarelle von Augusta von Zitzewitz.

BREMEN Paula-Becker-Modersohn-Haus. 2. 6.-1. 7. 1956: Gemälde und Aquarelle von Hans Pluquet und Heinz Janszen, Plastiken von Walter Wadepuhl.

Kunsthalle Bremen. Bis 1. 7. 1956: Picasso in der Kunsthalle Bremen. Bis 8. 7. 1956: Erwerbungen des Jahres 1955.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 17. 6. 1956: Moderne Graphik und Moderner Textildruck.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Juni 1956: Carl Hofer.

FREIBURG/Br. Kunstverein. Bis 10. 6. 1956: Ölgemälde und Collagen von Joseph Lacasse und Plastiken von Blanche Dombek. GELSENKIRCHEN-BUER Heimatmuseum. 3. 6.-15. 7. 1956: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Richard Seewald und Robert Pudlich.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. Bis 24. 6. 1956: Richard Dölker-Gedächtnis-Ausstellung. - Batikarbeiten.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 17. 6. 1956: Gedächtnis-Ausstellung Edwin Scharff. Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. Juni 1956: Aquarelle u. Zeichnungen von Waldemar Volkmer.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 24. 6. 1956: Willi Baumeister.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. Bis 17. 6. 1956: „Zwischen Traum und Technik“ (Arbeiten von Franz Radziwill). - „Der Mythos in der Modernen Kunst“ (2. Teil: Ausländische Künstler).

KIEL Kunsthalle. 17. 6.-29. 7. 1956: Meisterwerke deutscher Malerei 1800-1900.

KÖLN Kunstverein. 2. 6.-1. 7. 1956: Arbeiten von Theo Kerg.

Museum für Ostasiatische Kunst. Bis 5. 8. 1956: Japanische Malerei und Graphik. Staatenhaus der Messe. Bis 15. 7. 1956: Kunst und Leben der Etrusker.

Schnütgenmuseum. Ab 6. 5. 1956 in der Cäcilienkirche wieder eröffnet.

Wallraf-Richartz-Museum. Bis Ende Juni 1956: Rembrandt durchleuchtet. Röntgen- und Infrarot-Aufnahmen a. d. Louvre Paris.

KREFELD Textilingenienschule. Die Gewebesammlung und die textile Spezialbibliothek sind ab Mai 1956 in dem Neubau Frankenring 20 wieder zugänglich.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 4. 6.-8. 7. 1956: Robert Delaunay.

LINZ OÖ. Landesmuseum. Bis 17. 6. 1956: Kollektiv-Ausstellung Josef Weber-Tyrol.

MAINZ Haus am Dom. Bis Ende September 1956: Kelten, Römer und Germanen im Mainzer Raum.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 2. 6.-1. 7. 1956: Gemälde und Aquarelle von Werner Gilles. - Mexikanische Graphik.

MÜNCHEN Staatl. Graph. Sammlung. Bis 30. 6. 1956: Portrait-Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten.

Galerie Günther Francke. Bis 24. 6. 1956: Gedächtnisausstellung Oskar Coester.

REGENSBURG Museum. Bis Mitte Juli 1956: 600 Jahre Buchdruckerkunst in Regensburg.

INSEL REICHENAU/Bodensee. Bis 15. 9. 1956: Die Reichenau in fünf Jahrhunderten deutscher Kultur.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 3. 6.-1. 7. 1956: Arbeiten von Otto Diez.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. Bis 17. 6. 1956: Arbeiten von Erich Hartmann, Karl Kluth und Graf Merveldt.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mütterich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5,25. Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges.

- Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.